

B62 En/

KM58

LIBRARY  
UNIVERSITY OF CHICAGO  
CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS

NOTULAS SOBRE CANTARES E VILHANCICOS  
PENINSULARES E A RESPEITO DE JUAN DEL ENZINA

DE LA «REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA»  
TOMO V — 1918

MADRID

IMPRENTA DE LOS SUCESOSES DE HERNANDO  
Calle de Quintana, núm. 33.  
1918



M-N 3023

8022n1  
KM58

LIBRARY  
UNIVERSITY OF CHICAGO  
JAN 1914

## NÓTULAS SOBRE CANTARES E VILHANCICOS PENINSULARES E A RESPEITO DE JUAN DEL ENZINA

As paginas que vou enviar hoje ao ilustre director da *Revista de Filología Española* — folhas desgarradas do meu *Cancioneiro peninsular* — dizem respeito, na primeira metade ao *Cancionero de Uppsala*<sup>1</sup>, ou seja a algumas das lindissimas «cincuenta y cuatro canciones españolas del siglo xv»<sup>2</sup>, publicadas e abundantemente (quanto à parte musical) comentadas por Rafael Mitjana (1909). A segunda metade refere-se a poesias erroneamente atribuidas a Juan del Enzina, como fazendo parte da *Égloga de Plácida e Vitoriano*.

Ao redigi-las, em junho de 1914, destinava-as à *Revue Hispanique* à qual já dedicara varias investigações sobre poesias

<sup>1</sup> No *Cancionero de Uppsala* reimprimem-se todos os textos de uma edição veneziana de 1536, cujo unico exemplar até hoje conhecido foi descoberto na Biblioteca da Universidade Sueca pelo investigador musicografo Rafael Mitjana.

<sup>2</sup> Na realidade só 52, porque duas peças são repetições, quanto ao texto; *espanholas* no sentido lato de *hispánicas*, por que o *Cancionero* é trilingüe, como o *Musical* de Barbieri e muitos outros. Prevalence todavia a lingua castelhana. A par de 46 poesias castelhanas, ha só 2 portuguesas e 4 catalanescas.

*univ*



castelhanas e portuguesas <sup>1</sup>. Previamente entendera-me com E. Staaff o ilustre Upsalense (que num artigo <sup>2</sup> havia prometido, além de observações metricas e linguisticas, contribuições literar-historicas) podendo por isso informar os interessados de que outros trabalhos de vulto o tinham desviado por ora do campo tão florido dos vilhancicos e cantares da Musa meridional.

As dificuldades e incertezas postaes e literarias destes terríveis anos de guerra inibiram-me todavia de despachar o meu manuscrito.

A leitura das *Nuevas notas al Cancionero musical de Barbieri* <sup>3</sup>, que devemos ao editor do *Cancionero de Uppsala*, recordou-me agora essa esquecida prosa. Supondo que ainda poderá ser de alguma utilidade, resolvi oferecê-la á feliz Revista que não teve de interromper-se.

Porto, outubro de 1918.

## I

I. *Cómo puedo yo bivar?* — Este vilancete já fôra comunicado aos estudiosos por Salvá, que o extraiu da *Silva de Sirenas* de Valderrábano (1547). Na reimpressão (*Catálogo*, numero 2549) que lhe devemos, ha variantes que melhoram o texto contido no *C. U.* <sup>4</sup>. Nos versos 2 e 9 ha *qu'el* (em vez de *si el*), e no 5º *El quando se ha de esperar*.

II. *Y dezid, serranicas, hel* — Ja li essa serranilha de tipo popular <sup>5</sup>, mas com a variante *Ya dezid* (em que *ya* deve ser

<sup>1</sup> Vid. Vol. VI: *Recuerde el alma dormida*; VII: *Notas aos sonetos anónimos*; VIII: *Pedro de Andrade Caminha*; XXI: *Notas ao Cancionero inédito* (publicado no vol. XVI por Aarão Wittstens); XXII, *Investigações sobre sonetos e sonetistas portugueses e castelhanos*.

<sup>2</sup> *Literaturblatt*, 1911, p. 409.

<sup>3</sup> P. 113-132 deste volume da RFE.

<sup>4</sup> É assim que designarei o *Cancionero de Uppsala*.

<sup>5</sup> Mas, infelizmente, não sei onde.

a interjeição de origem arabe), e *serranica* no singular, em harmonia com a *volta* segunda. A forma estrófica *AAAbbaA* parece ser, depois de *AAAbbaA* e *AbbaA*, a mais antiga do vilancete. Em ambas junta-se ao *Mote* ou *Tema* apenas um trístico <sup>1</sup>, ao passo que posteriormente esse foi substituído por uma quadra; a princípio somente quando o mote constava de tres *versos* (sendo um, ou não, de pé quebrado), mas posteriormente em todos os casos <sup>2</sup>.

III. *Di-me, robadora*. — É cantiga de redondilha menor *abab: cdcdabab*.

IV. *No soy yo quien veis bivar.....—Sombra soy de quien murió*. — O 1º verso da volta não rima, como deve, com o 4º e 5º. Julgo que devemos lêr: *Señora, no soy yo ya*, ou melhor: *Señora, yo no soy ya*. A ideia expressa neste mote, tanto no verso inicial como no final, é um lugar comum poetico usadissimo, tanto no sec. XVI, como no XIV e XV: no fundo uma versão do vergiliano *Quantum mutatus ab illo* <sup>3</sup>.

Darei as provas de que tomei nota, certa todavia de que ha muitas mais; nem de longe exgoto o assunto.

O arcediano de Toro (que floreceu entre 1380 e 1390, e cujo nome, longamente de balde procurado, se apurou ha pouco) <sup>4</sup>, dizia no meio de uma das suas cantigas <sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Conforme ao tipo *AAAbbaA* são no *C. U.* os nº V, XVI, XXI, XXXIX, XLIV, XLV. Nº XI (*AAAbbaAA*) e XII (*AAAbbaAA*) são formas de transição.

<sup>2</sup> Conforme ao tipo (quadra e trístico) que finalmente prevaleceu (volta *bcbbaA*) são p. ex. os nºs I, IV, VII, VIII, IX, X, XIII, XIV, XV, XXII, XXV. O tipo quintilha e distico é mera variante.

<sup>3</sup> En. II, 274.

<sup>4</sup> Embora falte ainda a verdadeira documentação, parece que o fecundo poeta assim designado no Cancionero de Baena, é o mesmo arcediago de Toro *Gonçalo Rodríguez*, que em 1383 assinou em Salvaterra o tratado entre Portugal e Espanha, relativo ao casamento da infanta D. Beatriz (filha de D. Fernando e Leonor Telles) com D. João I de Castela. — Vid. *Aubrey F. G. Bell: Gonçalo Rodríguez, Archdeacon of Toro*, em *Modern Language Review*, 1917 (vol. XII, p. 357-359).

<sup>5</sup> *Por Deus mesura!* (Canc. de Baena, nº 311, vol. II, p. 6.)

atan cuytado  
soy e asy peresco  
*que non soy ya nin paresco*  
*quem solía, ¡mal pecado!,*

ou, com restauração do original galiziano:

atan cuitado  
sôo e assí peresco  
que non sou ja nem paresco  
quen soía, ¡mal pecado! <sup>1</sup>

No reinado de D. Juan II já houve quem ritmasse a ideia, cantando *No so ya quien ser solía*. É Juan Rodríguez de la Cámara (ou del Padrón), que em uma das poesias intercaladas na novela do *Siervo libre de amor*, declara que um seu coevo e amigo

*El gentil Juan de Padilla* <sup>2</sup>  
quando de amor se partía  
dixo, con pura mancilla:  
*No so ya quien ser solía* <sup>3</sup>.

Declaração que é confirmada amplamente em uma obra do proprio Padilla <sup>4</sup>, em que, como apostolo da tristeza, provoca um seu companheiro, de nome Sarnes <sup>5</sup>, a defender a madama a Alegría <sup>6</sup>, cantando o seguinte:

<sup>1</sup> Vid. H. R. LANG, *Cancioneiro Gallego-Castelhano*, New York, 1902. Escrevo á moderna *sou* em vez de *soo* < *sôo*, forma analogica que suplantou a fonetica e arcaica *som* < *sum*, por julgar que passou a ser de uma só silaba só depois de -o final átono ter sido reduzido a -u. Mas conservo a escrita *soo* onde conta por duas silabas.

<sup>2</sup> Alfonso Álvarez de Villasandino tambem se dirige «al gentil Juan de Padilla». (Canc. de Baena, n° 212, vol. I, p. 189.)

<sup>3</sup> P. 43 da edição da Sociedad de Bibliófilos Españoles.

<sup>4</sup> A respeito desse fidalgo, muito bem visto na corte de D. Juan II, camareiro do infante D. Enrique, aio do infante D. Alfonso e Adelantado mayor de Castilla, ha notas biograficas tanto no Cancionero de Baena (298 e 313), como no Cancionero de Estúñiga (p. 413).

<sup>5</sup> Quanto ao Sarnes, gentilhomen aragones, ao qual um anonimo do Cancionero de Estúñiga (p. 260 e 453) dirigiu uma pergunta a que ele respondeu, ninguém o conhece.

<sup>6</sup> Outra replica a Juan de Padilla seria o *Siempre soy quien ser solía*, de Juan Fernández de Heredia. (Canc. General, n° 606.)

Los que seguides la vía  
*alegre* de bien amar  
 una ora sola del día  
 vos plazca de contemplar  
 en la *triste* canción mía,  
*Non so ya quien ser solía.*

Desafio ao qual o Sarnes replica alegando uma sua composição que principia:

Pues mi señora me guía  
 servirla he todavía!

E assim discutem em mais cinco senhas estrofes (decimas) <sup>1</sup>.

Mas onde estarão as canções dos dois antagonistas? *Ignoramus et ignorabimus*, creio eu <sup>2</sup>. O mote tornado proverbial <sup>3</sup> diz variando:

Ya no soy quien ser solía,  
 no, no, no,  
 del muerto la sombra soy,

com duas voltas graciosas de um anonimo na *Silva de varios romances* de 1550 (f. 204) <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Veja-se em *Obras de Padrón*, p. 411, seg. a nota de Antonio Paz y Melia relativa á composição acima citada (de p. 43). Nela ha transcrição critica do *Didlogo entre Padilla e Sarnes* que tambem figura na edição do ms. A-VII-3 da Biblioteca Regia de Madrid, publicada em 1854 por certo A. Pérez Gómez Nieva, não preparado para tal empresa (p. 112-117). No Cancionero de Estúñiga (á p. 249) ha além disso, fragmentos da mesma poesia: o Mote de Padilla, a decima 2<sup>a</sup> de Sarnes e a 3<sup>a</sup> de Padilla, e tudo isso atribuido a um Mendoza sobre cuja identidade ha longa dissertação nas notas finaes (p. 449, seg.).

<sup>2</sup> Amador de los Ríos indica como contendo versos de Padilla e Sarnes, o ms. 48 da Biblioteca Nacional e o publicado por Nieva. E nenhum outro, de sorte que não ha esperanças de descobrirmos os textos indicados. Mesmo nos Cancioneiros manuscritos da Biblioteca Nacional de Paris nada achei.

<sup>3</sup> Eis as redacções em que o ouvi citar: *Ya no soy quien ser solía, ya tengo la sangre fría. Já não sou quem ser soia, mudei como a noite do dia. Já não sou quem ser soia, sombra sou do que viveu.*

<sup>4</sup> Foi traduzida para alemão por Mutzl (1830). O *no, no, no* está tambem na redacção de Jorge de Montemór, citada por Mitjana.



E no *Cancioneiro de Evora* transformou-se por capricho de qualquer versificador ou por culpa de copistas em

Solía a ser bien querido  
qu' aora no  
que no soy yo  
que no, no, no:  
soy sombra del que morió <sup>1</sup>.

No Cancionero do duque de Estrada (de Napoles, f. 107) <sup>2</sup> ha uma quadra alegre ou letrilla que brincando com o tema reza assim:

Ya no soy quien ser solía,  
mozuelas deste lugar,  
que no es para cada día  
morir y resusitar.

Transposto *ao divino* por Gregorio Silvestre, é que temos o mote:

Ya no soy quien ser solía;  
pues mi Dios tanto me quiere,  
no quiero más alegría  
que la que de él me viniere <sup>3</sup>.

Quanto a meras citações das duas frases feitas, mais vezes de *Ya no soy* do que de *Sombra soy*, tomei nota de uma de Bernardim Ribeiro, na qual a rima em *-ia* lembra a redacção de Juan Padilla <sup>4</sup>, outra no *Auto de Prabos* de Lucas Fernán-

<sup>1</sup> Ed. Hardung, Porto, 1875. A volta que destaco da desordenada impressão parece-me ser a mesma da *Silva de romances* (que não me é dado consultar):

Soy ánima que anda en pena  
fuera de [la] sepultura;  
soy una voz que resuena  
en la noche más oscura;  
aquel que hubo ventura,  
otro que en dicha se vió,  
que no soy yo, que no, no;  
soy sombra del que murió.

<sup>2</sup> *Revista de Archivos*, vol. VI, p. 327, e ALFONSO MIOLLA, *Manoscritti neolatini della Biblioteca Nazionale di Napoli*, 1895, p. 41.

<sup>3</sup> *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. 35, n° 890.

<sup>4</sup> Egloga IV, decima 16: *Já não sou quem ser soía — Os dias vivo chorando, — As noites mal as dormia.*



dez <sup>1</sup>; ainda outra no romance sentimental: *Oh, si tú me desconsuelas* <sup>2</sup>, etc., etc.

VII. *No tienen vado mis males*. — Conheço este vilancete do *Espejo de enamorados* (nº 34) <sup>3</sup>, antigo, mas precioso cancionerinho de que ha um exemplar, tal vez unico, na Biblioteca Nacional de Lisboa <sup>4</sup>.

IX. *Mal se cura muito mal*. — É um dos dois textos portugueses da colecção <sup>5</sup>. Não está no Cancionero de Resende. Como de costume, a impressão é defeituosa. Entendo que deveremos lêr:

Mal se cura *muito* mal,  
mas o *pouco*, quando dura,  
muit'ê, mas peor se cura.

O muito mal, quando vem  
não póde muito durar,  
por que tem de acabar  
muito presto a quem-nô tem.  
Acabar é grande bem,  
pois o pouco, quando dura,  
muit'ê, mas peor se cura.

Hesito, comtudo, com relação a *durar* (por *turar*) e quanto ao ultimo verso do mote. *Turar* em vez de *durar*, por influxo de *aturar* > obturare, é mais usado em Castela do que em Portugal, embora aqui tambem se cite frequentemente a formula *Vem, ventura, vem e tura*, configurada por Garci Sánchez de Badajoz. No ultimo verso do mote, a copulativa *e* seria preferivel á conjunção adversativa *mas*. Em lugar da lição que escolhi, tambem dava sentido perfeito *mas o pouco, quando dura muito, mais peor se cura*, embora o comparativo fraco de

<sup>1</sup> Ed. da Academia Espanhola, p. 86. *Ya ño soy quien ser solia*.

<sup>2</sup> Durán, nº 1455 (4ª assonancia).

<sup>3</sup> *Ulysippo*, f. 218; SIMÃO MACHADO, *Alfea*, f. 135, etc.

<sup>4</sup> Reservados 126, quando dele me servi.

<sup>5</sup> Cfr. nº LIV. Outros dois ha no *Canc. Musical*: nº 437, *Meu naranjado non ten fruta*; e 458, *Meus olhos van pelo mare* (fragmento de só tres versos). Ambos entraram no *Canc. Gallego-Castelhano* de Lang (nº 73 e 74). Cfr. *Iaranja*, ib., 894.

um comparativo forte seja um vulgarismo, e a continuação sintáctica de um verso no imediato não fosse usada nos géneros populares. A lição *mui muito peor se cura* (à maneira de Gil Vicente) alteraria demasiadamente o texto transmitido.

X. *Para verme con ventura*. — O segundo verso (*que me dexe con querella*) não deve ter ponto final; só virgula. Conferindo o mote com a sua repetição alterada no fim da volta (ou das voltas, porque no *Canc. Musical*, nº 230, elas são tres), parece que o sentido (mal expresso) é: Mais valeria viver sem ventura, do que ter sido feliz e depois abandonado.

XI. *Un dolor tengo en el alma*. — *No saldrá sin qu'ella salga*. — O lindo mote, seguramente antigo e muito cantado, inspirou varios poetas. No *Canc. de Evora* ha duas voltas diversas, ambas anonimas. Uma (nº 22) principia: *Un dolor tengo en la vida*; a outra: *Que me queda por hacer?* (nº 40). Na primeira ha a variante *hasta qu'ella salga*. Nas *Flores do Lima*, de Diogo Bernardes (p. 167), existe mais uma: *Mas él la trata de suerte*.

XIV e XLVIII. *Si la noche hace oscura*. — Musicalmente é, segundo o editor, a mais perfeita e expressiva obra de todo o Cancioneiro.

Da grande aceitação que teve é prova, p. ex., a repetição cantada do 3º verso: *Cómo no venís, amigo?* no curioso *Auto do Procurador*, de Antonio Prestes. Um escudeiro, solteirão, diz, em conversa engraçada com outro, casado, com respeito à dama que estava à espera dele:

Por São Fernando  
que está agora cantando  
*Cómo no venís, amigo?*<sup>1</sup>.

Tambem entrou num dos *pliegos sueltos* do *Catálogo* de Durán (nº 56), em que ha *Coplas de un galán..... y unos adagios y muchos villancicos* (p. LXXII). Como letra de uma composição de Pisador, entrou no *Ensayo* de Gallardo (vol. III, col. 1235). A volta aí impressa intriga-me pelo seu feitio des-

<sup>1</sup> Ed. de 1871, p. 115.

usado. Os primeiros versos, aparentemente de singeleza arcaica, rezam:

Véome desamparada;  
gran pasión tengo connigo.  
¿Cómo no venís, amigo?

Ao passo que a segunda parte deixa de repetir a pergunta, e diz apenas:

Si la media noche es pasada,  
mi ventura lo detiene,  
porque soy muy desdichada.

Visto que Gallardo e Mitjana concordam nisso, não posso duvidar que esteja realmente assim no *Libro de musica de vihuela*. Mas se está, está mal. Falta um verso para os sete tradicionaes. Seguramente falta entre 1 e 2 o verso *y el que me pena no viene*. Aproveitando-o façamos a transposição das duas metades, lendo, com supressão do *si* inicial (que é silaba a mais):

La media noche es pasada  
y el que me pena no viene.  
Mi ventura lo detiene,  
porque soy muy desdichada.  
Véome desamparada,  
gran pasión tengo connigo.  
¿Cómo no venís, amigo?

XVI. *Desdeñado soy de amor, — Guárdeos Dios de tal dolor.* — Conheço tres parafraseadores quinhentistas deste *cantar velho*, que todos se distinguiram como cultores entusiastas da musica: *Forge de Montemór*, *Luis Milán* e *Pedro de Andrade Caminha*. O primeiro utilizou apenas o segundo verso do mote no livro II da sua *Diana* (p. 95 da ed. de Barcelona); o segundo glosou-o todo em duas novenas (que principiam *El mayor mal de los males*), colocadas na boca de D. Diego Ladrón no seu *Cortesano*<sup>1</sup> (que *in nuce* é um livro de motes para damas e cavaleiros). O rival de Camões, esse

<sup>1</sup> P. 144 da ed. de 1874.

fez, duas voltas, assaz banaes, que começam: *Dolor que quita la vida* <sup>1</sup>.

XIX. *Alta estava la peña*.—Nesta cantiga, aparentemente incompleta — fragmento talvez de uma das paralelisticas, no gosto da primeira epoca lirica peninsular — fala-se da *malva*, mas não se brinca com a formula explicativa: *mal va*. Por isso ela não tem nada comum com as quadras populares nem com as decimas artisticas em que ha tal anfibologia.

XXV. *Ojos garços ha la niña*, — ¿*Quién se los* (ou melhor á antiga: *gelos*) *enamoraría?* — R. Mitjana meteu por baixo da letra o nome de *Juan del Enzina* e dá a entender no comentario (p. 50) que tanto o texto como a musica são do grande Mestre. Creio todavia que se engana. Positivo é apenas que o mote foi invenção do patriarca do drama musical. Positivo tambem que lhe teceu umas voltas; positivo que escreveu musica para todo o seu texto. Mas como as voltas sejam de estructura diversa — quatro triadas acompanhadas de um verso em *-ia* que corresponde ao mote (*bbba*) — é certo que a musica tambem era diversa da do *C. U.* Pensando assim, tenho de expôr as minhas razões.

Vejamos primeiro o texto do *C. U.* A volta consta de sete versos, à moderna; mas como as rimas, desordenadas, sejam *bivos cativos dellos sentidos esquivos* — *alegría enamoraría*, algo está mal. Substituindo *bivos* por *bellos*, lendo, portanto, *Son tan lindos y tan bellos* <sup>2</sup>, e pontuando à minha maneira, teremos o seguinte texto aceitavel <sup>3</sup>:

Son tan lindos y tan bellos  
que a todos tienen cautivos,  
y sólo la vista dellos  
me ha robado los sentidos.  
Y los hace tan esquivos <sup>4</sup>

<sup>1</sup> *Poesías inéditas de Pero Andrade Caminha*, publ. pelo doctor J. Pribsch, Halle, 1898, n° 273.

<sup>2</sup> Esse mesmo verso ocorre no n° v do *C. U.* Nas triadas de Enzina ha: *Son tan bellos y tan vivos*.

<sup>3</sup> A assonancia *sentidos* não tem nada de extraordinario.

<sup>4</sup> Quem: os olhos?, os sentidos? ou a vista dos olhos? Ponto depois de sentidos (como penso)? ou apenas virgula?



que roban el alegría.  
¿Quién se los enamoraría?

Outra volta—moldada sobre o mesmo padrão (*bcbccaa*) e que portanto poderia servir para a musica do *C. U.* e foi provavelmente feita para esse fim — anda em varios *Pliegos sueltos*, e entrou na *Comedia Selvagia*, onde é cantada de noite na rua por um rapaz, que se acompanha á guitarra <sup>1</sup>:

Es tan linda y tan hermosa  
la niña con su mirar,  
que causa pena rabiosa  
sólo por la contemplar.  
A todos quiere matar  
con sus ojos de alegría.  
¿Quién se los enamoraría?

Eis agora a poesia que é de Juan del Enzina, incontestavelmente :

Son tan bellos y tan vivos  
que a todos tienen cativos;  
mas muéstralos tan esquivos  
que roban el alegría.

Roban el placer y gloria,  
los sentidos y memoria;  
de todos llevan vitoria  
con su gentil galanía.

Con su gentil gentileza  
pónense con más firmeza;  
hacen vivir en tristeza  
al que alegre ser solía.

No hay ninguno que los vea  
que su cautivo no sea;  
todo el mundo los desea  
contemplar de noche a día.

Essa poesia — de que a do *C. U.* é evidentemente imitação ou transformação (metrica) — anda anonima em diversas

<sup>1</sup> Acto I, scena 2<sup>a</sup> (p. 38 da impressão de 1873. Cfr. *Ensayo*, n.º 4331, VI, c. 1071).

folhas volantes <sup>1</sup> e delas passou sem nome á *Antología* de Menéndez Pelayo <sup>2</sup>.

Mas está autenticada como obra de Enzina em antigas impressões das suas obras <sup>3</sup>: uma vez no *Cancionero* entre os vilancetes e varias vezes como desfecho musical de uma das suas melhores representações dramaticas, a *Egloga de Amor* ou *Representatio Amoris* <sup>4</sup>. E com o nome do autor figura na *Floresta* de Boehl de Faber <sup>5</sup>; e traduzida para alemão no *Liederbuch* de Geibel <sup>6</sup>.

Como Menéndez Pelayo <sup>7</sup>, e Cotarelo <sup>8</sup>, e Kohler <sup>9</sup>, creio que a dita egloga <sup>10</sup>, em que pela primeira vez intervêm um

<sup>1</sup> P. ex., num *pliego* que Gallardo descreve como n° 569 (*Ensayo*, vol. I, c. 698). Provavelmente estará tambem no que regista como n° 4516, visto que em ambos aos vilancetes se seguem as *Coplas* de Antón o Vaqueiro de Morana.

<sup>2</sup> Vol. IV, p. 373.

<sup>3</sup> Não no *Cancionero* impresso em Burgos, 1505, f. 35, como as vezes se diz; mas sim no de 1507 (e provavelmente tambem no de 1509) e no de 1516, f. 73, como se vê no *Ensayo*, n° 2073 (vol. II, c. 858). Infelizmente o tesouro das 172 liriças de Enzina não entrou nem na velha nem na *Nova Biblioteca de Autores Españoles*. Ele faz falta a todos os hispanofilos.

<sup>4</sup> No *Ensayo*, II, c. 863, nada se indica a este respeito; mas sim em tres edições avulsas (goticas s. l. n. a.), duas das quaes foram descritas por Salvá (n° 1228), ao passo que a terceira pertencente á Biblioteca do Porto foi por mim examinada.

<sup>5</sup> N° 223.

<sup>6</sup> N° XXXV.

<sup>7</sup> *Antología*, VII, p. v, xlii e lxxxiii.

<sup>8</sup> *Estudios de Historia literaria*, 1911, p. 179, seg.

<sup>9</sup> DR. E. KOHLER, *Sieben Dramatische Eklogen*, Dresden, 1911, p. 30.

<sup>10</sup> É costume dar a esta egloga o titulo de *Triunfo del Amor*, desde que Gallardo lho apôs (no *Criticón*, V, 1835), sem se importar com o facto de Enzina haver dado a mesma epigrafe a outra composição sua, não dramatica, no *Cancionero* de 1496, f. 61: *El triunfo de Amor, con un prólogo al príncipe D. García de Toledo, hijo primogénito del duque de Alba*.—*Representatio Amoris* é, salvo erro, a epigrafe com a qual Fernán Colón registou judiciosamente no catalogo da sua preciosa biblioteca o exemplar que adquirira. Cingia-se assim ao titulo dado á peça no *Cancionero*:

«*Representación*, por Juan del Enzina, ante el muy esclarecido y

personagem allegorico, o Amor, foi composta antes da ida a Roma na mocidade de Enzina, emquanto era musico do duque de Alba, e representada em 1497, quer em Salamanca, quer em Alba de Tormes, durante o curto matrimonio do principe D. Juan de Castela, seu Mecenas, com D.<sup>a</sup> Margarida de Austria <sup>1</sup>.

Indo mais longe, imagino até que o cantar dos *Ojos garços*, entoado por todos os representantes da peça, visava os olhos claros e expressivos da princesa <sup>2</sup>: azues ou esverdeados.

---

muy illustre príncipe don Juan, nuestro soberano señor. Introdúcense dos pastores, *Bras* e *Juanillo*, é con ellos un *Escudero* que a las voces de otro pastor, *Pelayo* llamado, intervinieron, el cual de las doradas frechas del *Amor* mal herido se quejaba, al cual, andando por veñada, con sus frechas e arco, de su gran poder afanándose el sobredicho pastor había querido prender.»

Nas tres edições avulsas, de que sei, quasi idénticas uma a outra, o titulo é o seguinte:

«Égloga trovada por Juan del Encina, en la qual representa el Amor d' cómo andaua a tirar en una selua. E de cómo salió un pastor llamado Pelayo a dezille que por qué andaua a tirar en lugar deuedado. E después cómo lo firió el Amor. E cómo vino otro pastor llamado Bras a consolallo e otro pastor llamado Juanillo e un escudero que llegó a ellos.»

Duas foram descritas por Salvá, n.<sup>o</sup> 1228; a terceira encontra-se na Biblioteca da cidade do Porto, numa Miscelanea e marcada L-2-70, rotulada «Torres Naharro» por contêr em primeiro lugar a *Tinelaria*, descrita no *Catálogo* de Barrera y Leirado segundo apontamentos de Gayangos.

<sup>1</sup> Foi em Burgos, a 2 de abril de 1497, que as nupcias se celebraram. Nos festejos houve representação de um drama de Ariosto. O auto pastoril, mas nacional, de Enzina talvez fosse representado quando os noivos fizeram a sua entrada em Salamanca. Em todo o caso, deve ter sido entre a data indicada e 4 de outubro do mesmo ano, em que faleceu prematuramente o malogrado herdeiro das coroas de Fernando e Isabel.

<sup>2</sup> Tomando *garço* em conta de derivado de *garça* eu traduziria ainda assim *Reiheraugen* (*Falkenaugen*) e não *blaue Augen*, olhos azues, como fez Geibel. O verdadeiro sentido é *olhos de côr, clara, cheios de viveza e alegría* e como estes tão diversos dos olhos pretos tantas vezes melancolicos, sejam em regra azulados ou esverdeados, *garço* tomou este sentido. Olhos amarelos, alaranjados como os da garça, creio que não existem.

É depois do fim do verdadeiro drama, que ha um curto epilogo, postre, ou seja a *Deshecha musical* <sup>1</sup>. O pastor Bras declara, dirigindose ao escudeiro, em linguagem pastoril do Sayago:

A hotas que yo cantase  
por tu pracer con Juanillo  
de amores un cantarcillo,  
si hallase  
otro que nos ayudase!

e o escudeiro reforça a vontade dos dois pastores, dizendo:

Eh cantad, cantad pastores  
que para cantar de amores  
ayudar vos he yo luego!

E todos os tres <sup>2</sup> entoam o villancico e as quatro triadas que já transcrevi <sup>3</sup>.

Qual dos tres textos comunicados fosse utilizado por Juan Vázquez, é pormenor que ignoro, porque conheço apenas o *Índice* da *Recopilación*, elaborado por Gallardo, *Ensayo*, nº 4186, vol. IV, col. 931.

XXIX. *Con qué la lavaré la flor de mi cara?* — Salvá já extraira a letra do *Libro de Música* de Fuenllana (vid. nº 2515); e Gallardo a registara no *Índice* da *Recopilación* de 1560, de Juan Vázquez (nº 4186).

XXXI. *Si te vas a bañar, Juanilla, — Dime a qué baños vas.* — Além das versões de Pisador, com a variante *Juanica*,

<sup>1</sup> Todas as eglogas e representações de Enzina acabam com musica, cantares e bailados que formam, como digo no texto, uma especie de epilogo (*Nachspiel*). Vejam os *Villancicos* das paginas 11, 24 e 28, 46, 57, 72, 87, 100, 114, 132, 364, 407. Fazem excepção apenas a *Égloga de las grandes lluvias* (p. 155); a tragedia de Fileno e Zambardo (p. 226); e aparentemente a *Representación del Amor*, a que pertence o cantar dos *Ojos garços*.

<sup>2</sup> O cantar era cantado a tres vozes portanto.

<sup>3</sup> Ainda não foi bem examinado o texto das edições avulsas. Ha nelas bastantes lições divergentes. Onde, p. ex. (a p. 178 da ed. da Academia Espanhola), o sermão do escudeiro aos pastores consta de apenas cinco versos, é de trinta nos *Pliegos sueltos*!



(*Ensayo*, III, c. 1235, Vázquez e Daza), apontadas por Mitjana, conheço o vilancete de uma folha volante de uma Miscelanea da Biblioteca do Porto (parcela 12<sup>a</sup>). O seu titulo notavel é: *Aquí comiençan unas coplas que dizem «Si te vas bañar, Fuanica», y han se de cantar al tono de «Los vuestros cabellos, niña»*, fechas por Rodrigo de Reinoso.

XXXII. *Tan mala noche me distes!*—*Serrana, dónde dormistes?* — A lição portuguesa, a meu ver mais arcaica, diz *Serrana, onde joustest?*, — *Que tam má noite me destes*. Sá de Miranda imitou-a, perguntando: *Coração, onde estivestes?*, etc. Vid. *Poesías*, ed. C. M. de Vasconcellos, p. 27 e 680, e *Novos Estudos*, p. 125 e 176. Na *Recopilación* de Juan Vázquez de 1559, ha a variante *Qué mala noche me distes?* (*Ensayo*, n° 4185). Na reprodução de Gallardo faltam dois versos indispensaveis, o 3° da volta: *Fuera la congoxa mia*, e o 5°: *No por lo que havéis dormido*.

XXXIV. *A*<sup>1</sup>, *Pelayo! Qué desmayo!* — Este vilhancico dialogado foi realmente muito popular. As preciosas indicações dadas pelo editor, relativas ao *Canc. Musical*, n° 348, e às *Obras* de Jorge de Montemór posso acrescentar alguns topicos. O principal é que a figura de Pelayo provém directamente da *Representação do Amor* de Enzina de que já me occupéi. O leitor viu no titulo que comuniquei acima que o assunto dela é exactamente o *desmaio* do pastor *Pelayo*, ferido pela seta do deus do amor.

Depois de una briga violenta entre ambos, causada pela entrada do *Amor* numa devesa vedada, esse desfere o arco exclamando:

*Pues toma agora, villano,  
porque amagues!  
Pues que tal haces, tal pagues!*

E o ferido começa a dar ais doridos:

*Ay, ay, ay, que muerto soy!*

---

<sup>1</sup> Claro que esse *A* é a interjeição *ah*.

Assim nas edições avulsas. Na comum (do *Cancionero* e na reprodução do *Teatro completo*, por M. Cañete e Barbieri) Pelayo repete mais tres vezes o seu *Ay*, e Amor arremata a êstrofe com os versos:

Así, don villano vil,  
porque castiguen cien mil,  
en tí tal castigo doy <sup>1</sup>.

E continua:

Quédate agora, villano,  
en ese suelo tendido  
de mi mano mal herido,  
señalado,  
para siempre lastimado.  
Yo haré que no fenezca,  
mas que crezca  
tu dolor, aunque reclames;  
yo haré que feo ames  
y hermoso te parezca.

Os pastores amigos que sobrevêm, gritam pasmados *Ah, Pelayo!*, e depois de exclamações que culminam na pergunta *Muestra donde te firió?* e na resposta afamada:

De dentro tengo mi mal,  
que de fuera no hay señal <sup>2</sup>,

o pobrecito desfalece, suspirando:

Ay, ay, ay, que me *desmayo!*

e Bras torna novamente: *Qué has, Pelayo?*

Desses versos <sup>3</sup> ou dessas rimas saíram os ou as que cons-

---

<sup>1</sup> Gallardo escreveu *Ay, uy, oy!*, para assim ganhar a rima com *soy, doy*.

<sup>2</sup> Foi Luis de Camões quem a parafraseou, provocando traduções da parte de Geibel, Heyse e Schlegel.

<sup>3</sup> Elas voltam na scena final onde é o escudeiro que enuncia os versos:

Di, *Pelayo*,  
cómo quedas del *desmayo?*

tituem o mote dos vilhancicos contidos no *C. U.*, no *Musical* e num manuscrito de Gallardo:

A[h], Pelayo! — Qué desmayo!  
— De qué, di?  
— D'una zagala que vi <sup>1</sup>.

A impressão forte, produzida pela singela mas novissima personificação dramatica do Amor, e pelo lindo soliloquio com que principia a primeira scena da egloga que foi representada ao principe, de certo num Paço, vemo-la na *Farsa quasi comedia* de Lucas Fernández que nao é senão outra *Representatio Amoris*. Um dos protagonistas, o rustico *Prabos* (= Pablos), mui magoado de paixão, menciona como doentes de amor, varias figuras do teatro de Enzina (ou de outros autores coevos); entre elas o pastor Pelayo:

También me ñembra 'Pelayo  
aquel que el Amor hirió,  
y en aquel suelo quedó  
tendido con gran *desmayo* <sup>2</sup>.

No *Canc. de Evora* ha uma transposição do mote, bastante deturpada (nº 9), já meia parodia, visto que o pastor está transformado em fidalgo! E nos *Autos* de Antonio Prestes ha outra burlesca e bilingue. É no *Auto dos Cantarinhos* que o moço Duarte, aludindo perante sua ama, a uma saia dela, destinada a ser empenhada pelo marido bebedor, entoa diversas vezes a musica do vilancete cantando:

<sup>1</sup> É assim que reparto e pontuo o texto. Nas voltas continua, a meu ver, o dialogo principiado no mote.

<sup>2</sup> Na scena immediata ha um soldado (sucessor do escudeiro de Enzina) que emite outra alusão ao mesmo caso, dizendo a respeito do Amor, rapaz de ruim manha:

Este cuido en la montaña  
ogaño a un pastor hirió.

Cotarelo refere a alusão ao principe D. Juan, opinião não aceite por Kohler.

*Ah, Pelayo! — Qué desmayo!*<sup>1</sup>  
*De qué, di?*  
*D'un saio que ha de ir de aquí!*

Ah, Pelayo, si lo viesses!  
 Tanta é sua desventura  
 que nem saio nem costura  
 volverá, por mais que desses!  
 Leva feito uns alicesses.  
 — De qué, di?  
 De uns restos que eu ja vi!<sup>2</sup>

XXXV. *Que farem del pobre Joan — De la fararirun-fan?* — Está no *Libro de Música* de Fuenllana e já foi reimpresso por Salvá, *Catálogo*, n.º 2515, que declara haver recomposto, adivinhando, o cantar catalão ou valenciano, enormemente estropeado pelos impressores de Castela. Ele lê: *Qué farán del pobre Juan*.

LII. *Si de vos mi bien me aparto.* — Parafraseado por Pedro de Andrade Caminha, n.º 276.

LIV. Leiamos:

Falai meus olhos, se me quereis bem!  
 ¿Cómo falará quem tempo não tem?

— Desejo falar-vos,  
 minh'-alma, escutai-me.  
 — Não posso olvidar-vos  
 minh'-alma, falai-me.  
 Vivo desejando a vos, meu bem.  
 ¿Cómo falará quem tempo não tem?

<sup>1</sup> É emenda minha. O editor da impressão de 1871, p. 439, imprimir *Apelao, que desmaio*, e Epifanio Dias não emendou o erro (*Zeitschrift*, V, 566). As rimas *saio, desmaio* ocorrem também a p. 438, 441, 447.

<sup>2</sup> As rimas indicam ás claras que o texto imitado é o musicado por Aldomar (Barbieri, 348) ou o do *C. U.*; também indica que havia lição variante com a rima *-iesses* em lugar de *-ieras*.



## II

Intercaladas na scena final, ou antes acrescentadas à *Farsa tragicómica de Plácida e Vitoriano*, que por ser a mais extensa e propositadamente complicada de Enzina passa por ser a sua melhor obra dramatica, existem (na unica edição de que sobrevive um unico exemplar), segundo o titulo, umas *doze coplas*, que não tinham saído nas edições anteriores. Infelizmente, essas edições estão completamente perdidas, talvez em virtude de proibição eclesiastica <sup>1</sup>.

Esse titulo dizia: «Égloga nueuamente trovada por Juan del Enzina. En la qual se introduzen dos enamorados, llamada ella Plácida y él Vitoriano: Agora nuevamente emendada y añadido un argumento siquier introducción de toda la obra, en coplas: *y más otras doze coplas que faltauan en las otras que de antes eran impressas*. Con el *Nunc dimittis* trobado por el bachiller Fernando de Yanguas <sup>2</sup>». A prova de que os pios leitores do seculo xvi atribuiam a Enzina as taes coplas acrescentadas, temo'-la, p. ex., no *Registo* da esplendida biblioteca de Fernán Colón, visto nele se dizer expressamente (nº 4044): «It. se siguen otras 12 coplas *suyas* <sup>3</sup>».

<sup>1</sup> A prova de que Enzina submetia as suas obras à censura, temo-la, p. ex., na edição de 1505 do *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina*, visto que tem a «salva» seguinte: «Fué vista esta obra y aprobada por los reverendos señores el licenciado Alonso de Fuentes, tesorero de la iglesia mayor de Burgos, y provisor en su obispado, e Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos». É sabido que essa *Farça de Plácida* é a unica obra de Enzina posta no Index de 1559. Vid. Ed. Reusch, p. 233.

<sup>2</sup> Em Salvá, *Catálogo*, nº 1227, ha fac-simile do exemplar «intonso», que era una das preciosidades da sua biblioteca. Reproduzida na edição da Academia do *Teatro completo* (Madrid, 1893, p. 257), passou de aí a todas as obras relativas ao primeiro verdadeiro dramaturgo da literatura española.

<sup>3</sup> Vid. *Ensayo*, nº 1870, vol. II, c. 506.

E dos leitores modernos também nem um, que eu saiba, duvidou da autenticidade dos textos. Per ante a estrutura realmente disparatada dessa *Farça* (superior às outras apenas em extensão e número das pessoas), em que Mercurio e Venus intervem, resuscitando a protagonista que se suicidara por mal de amores nem faltam escenas crús, celestinescas, e em que a par de uma poesia profana em *Ecos*, ha numerosissimos versos em *latim*, e uma sacra *Vigilia da namorada morta*, parodia do officio de defuntos, que preenchendo mais de vinte paginas, consta de perto de quinhentos versos não admira que todos julgassem possível que na scena final fossem cantadas em Roma diante um publico de cardeaes e bispos, mais doze canções, sem outro nexo com a peça do que «serem de amor»!

Em 1897 eu tive o prazer de demonstrar que as doze coplas são apenas dez<sup>1</sup>, e que entre essas ha sete cujos autores todos nós conhecemos, visto que Cartagena, Garci Sánchez, Núñez e o Almirante figuram no *Cancionero General* e foram assunto de belos estudos literarios da parte de Menéndez Pelayo<sup>2</sup>.

De balde! Os eruditos que posteriormente se occuparam de Enzina, não me leram e continuam a falar dessas coplas como de obras dele; ou pelo menos não mencionam a minha descoberta.

Pertence ao ultimo grupo o Sr. Cotarelo y Mori. Na segunda edição, corregida e ampliada<sup>3</sup> de um estudo de 1894, o erudito castelhano—cujo modo de ver em geral, e em especial quanto à *Égloga-Farça de Plácida y Vitoriano* muito me agrada—menciona as coplas do titulo sem critica alguma.

Pertence ao primeiro grupo o Sr. Eugenio Kohler, autor de um valioso estudo sobre os principios do drama espa-

<sup>1</sup> Essa demonstração foi laconicamente feita num estudo sobre o *Cancionero del siglo XV*, de A. Rennert, no *Literaturblatt*, XVIII, p. 127-143.

<sup>2</sup> *Antología*, VII.

<sup>3</sup> Vid. *Estudios de Historia literaria de España: Juan del Encina y los orígenes del Teatro español*, p. 103-181.

nhol <sup>1</sup>. No capítulo dedicado a Enzina vê-se às claras, no paragrafo relativo a Plácida, que ele tem em conta de verdadeiras obras dele as *doze* coplas <sup>2</sup>.

Eis a lista delas :

1. *Es amor donde se esfuerza* (6 octavillas), p. 365 do *Teatro completo*.

2. *Acordar me desacuerda* (com a glosa: *No se cuál me sea mejor*), p. 367.

3. *Voluntad no os fatiguéis* (canción, 5 × 9), p. 367.

4. *No os parezca desamor* (canción, 5 × 9), p. 368.

5. *La vida fuera perdella* (canción, 4 × 8), p. 368.

6. *Si por acaso no moriere* (canción, 4 × 9), p. 368.

7. *Bien sé que me ha de acabar* (canción, 5 × 10), p. 369.

8. *Quien no estuviere en presencia* (canción, 4 × 8), p. 369.

9. *El triste que se partió* (canción, 4 × 8), p. 370.

10. *En dos peligros me veo* (canción, 4 × 8) <sup>3</sup>, p. 370.

Depois de Vitoriano haver anunciado aos seus companheiros a ressurreição da amada ha naturalmente alegria geral. Um pastor se presta a ir procurar um gaitero

que nos faga fuertes sonos.

E os outros resolvem cantar <sup>4</sup>. O autor não diz o que. Como em tantos outros autos ha apenas a rubrica *Fin*. Esperando pelo do gaitero todos dançam, entrando no bailado a propria Plácida, que enuncia o verso final :

Soy contenta e muy de grado!

<sup>1</sup> Acompanha a edição de sete eglogas dramaticas de imitadores de Juan del Enzina (Yanguas, Pradilla, Diego de Ávila, Diego Durán, Fernando Díaz, Juan de París e um Anónimo.) *Sieben spanische dramatische Eklogen*. Mit einer Einleitung über die Anfänge des Spanischen Dramas. Anmerkungen und Glossar: Vol. XXVII da Gesellschaft für Romanische Literatur (Dresden, 1911).

<sup>2</sup> P. 39, nota, e p. 44 e 140.

<sup>3</sup> Como se vê nem todas essas canções são do tipo 8 × 12 (como afirma E. Kohler).

<sup>4</sup> Se aqui faltar alguma cousa deve ser um *Vilhancico alegre*.

(Bom será dizer que para Fernán Colón o drama terminava positivamente com essas palavras.) Sem qualquer explicação ou epigrafe segue-se *Qué cosa es amor?* Trovas seguidas das restantes nove canções.

Em seguida, depois de *Fin de las coplas* vem duas decimas narrativas que começam :

Desque la *canción* acabó  
aquel *aflicto amador*  
yo vi cómo se acostó.....

sem que se perceba qual é a *canção*, nem quem seja o *aflicto amador*, que cae ao chão, morto de dôr. O autor, que continua a falar, passa indiferente. Na segunda estrofe todavia despertam o seu interesse dois namorados que cheios de tristeza se despedem um do outro :

Ella dél se despedía  
(no sé qué ocasión tenía)  
y él quedaba lastimado  
y su tormento y cuidado  
por *Nunc dimittis* decía.

Sem nexos algum nem com as coplas alheias transcritas, nem com a farça profano-sacra de Enzina, formam uma especie de introdução, incompleta no principio, ao *Nunc dimittis* do bacharel Fernán de Yanguas. Não a sei completar visto que ainda não appareceu em outra parte, quer avulsa, em folha volante, quer a acompanhar qualquer das numerosas obras desse dramaturgo <sup>1</sup>. É bem possível que logo fosse prohibido, juntamente com a *Plácida*, esse *Diálogo entre un galán e sua dama* em cujas dezasete estrofes os últimos versos latinos compoem (se carinhosa e piadosamente os juntamos) a prece do velho Simeão do Evangelho ao ver e abraçar no templo de Jerusalem ao Salvador, no menino Jesus :

---

<sup>1</sup> Kohler, que se occupa largamente de Yanguas, tambem conhece o *Nunc dimittis* exclusivamente como anexo de *Plácida* y Vitoriano. Vid. *Ensayo*, nº 2809-2813.



Nunc dimittis — servum tuum — domine — secundum verbum tuum — in pace —. Quia viderunt — oculi mei — salutare tuum — quod parasti — ante faciem — omnium populorum — lumen — ad revelationem — gentium — et gloriam — plebis tuae — Israel <sup>1</sup>.

Mas deixando Yanguas e o seu *Nunc dimittis*, vejamos as coplas <sup>2</sup>:

1. *Es amor donde s'esfuerza* é obra de Cartagena sobrescritada *Otras suyas a una señora que le preguntó qué cosa era amor.* — *Canc. Gen.*, n° 160 (vol. I, c. 356), e Rennert, n° 176. No *C. G.* tem variantes e falta-lhe a ultima estrofe da ed. de Plácida.

2. *Acordar me desacuerda* é do mesmo autor. No *C. G.*, n° 293 (I, 491), começa todavia *No sé cuál sea mejor*, porque se omite como de costume o *mote* primario da quadra.

3. Tambem estas coplas *Voluntad no os trabajéis* são de Cartagena (*C. G.*, 313), onde ha diversas variantes. No *Canc. de Resende*, fol. 83<sup>a</sup>, é atribuido a um *Pero Secutor*, que desconheço, e serve de tema a uma glosa do conde de Vimioso. Tambem diverge no texto.

4. *No os parezca desamor* é do Almirante de Castela (provavelmente D. Fadrique Enríquez, fal. em 1538). No *C. G.* esta galante cantiga é sobrescritada: *Otra de un galán porque, estando con su amiga, ella le puso la mano sobre el corazón y halló qu'estava seguro y dixole que era de poco amor que le tenía.*

5. *La vida fuera perdella*, do ingenioso Núñez, *C. G.*, 160\* (vol. II, p. 468) com variantes; Rennert, n° 127 e 134.

6. *Si por acaso no moriere* é de Garci Sánchez. *C. G.*, 189\* (vol. II, p. 490: *Si por acaso yo biviése*). Com variantes.

7. *Quien no estuviere en presencia*, de Jorge Manrique, como ja fôra dito por K. Vollmöller, *Cancionero de Modena*, n° 22<sup>b</sup>. *C. G.*, 281 (vol. I, 488)<sup>3</sup>. Conforme eu disse num estudo

<sup>1</sup> Lucas, II, 29-32.

<sup>2</sup> Repito, como ja disse, o que expliquei em 1897, sendo aqui um pouco mais extensa.

<sup>3</sup> Tambem está no ms. parisiense 601, f. 288<sub>a</sub>.

sobre esta colecção foi parafraseado por Castillejo <sup>1</sup>, Gregorio Silvestre <sup>2</sup>, Padilla <sup>3</sup> e o duque de Rivas; e nos tempos de Enzina, por Lope de Rueda <sup>4</sup>.

As tres composições (7, 9, 10) cujos autores eu desconhecia em 1897, desconheço-os ainda hoje.

Sete de dez bastam todavia, creio eu, para collocarmos no pilorinho como falsificador e mistificador o editor da egloga <sup>5</sup> e para julgarmos pouco provavel (sem infelizmente sabermos quaes foram os privilegios de autor de Enzina <sup>6</sup>) que o exemplar de Salvá de uma edição relativamente tardia, saisse realmente em vida de Enzina, e com a sua autorização <sup>7</sup>.

Em 1524, em 1520 ou cerca de 1520, supõe o possuidor, baseando-se em cinco razões :

1. Nos tipos que lhe parecem ser anteriores ainda àquella data.
2. Na nota de Fernán Colón em que se diz ter sido comprado o exemplar dele em 1524, em Medina del Campo.
3. Na portada que é igual, mesmo em pequeninas imperfeições à da *Historia de Paris e Viana*, impressa em Burgos por Alonso de Melgar em 1524 <sup>8</sup>.

<sup>1</sup> *Biblioteca de Autores Castellanos*, vol. XXXII, p. 135.

<sup>2</sup> *Ibid*, nota.

<sup>3</sup> *Romancero*, p. 425 da ed. 1880.

<sup>4</sup> Ed. 1895, vol. II, p. 147. Glosa: *Si algún favor alcançamos*.

<sup>5</sup> Quanto ao erro de calculo no titulo, é possível que o editor, recebendo o original dos acrescentos, que nem leu, contasse as duas estrofes narrativas como n° XI, e o *Nunc dimittis* como n° XII. Nesse caso a preposição *con* tem o significado de *incluindo*; ou *entre elas*.

<sup>6</sup> De Gil Vicente sabemos hoje que teve privilegio de D. Manuel para todas as suas obras, com multas para quem dentro ou fora do país as imprimisse sem sua licença.

<sup>7</sup> A conjectura que Enzina fosse apenas compositor musical das coplas (e do *Nunc dimittis*?) fica inaceitavel em quanto não for provado que o elegante poeta, de tão notavel facilidade, costumava prestar taes homenagens a invenções alheias.

<sup>8</sup> Da actividade desse impressor (continuador provavelmente de Fradique de Basilea e predecessor de Juan de Junta) ha documentos que abrangem os anos 1519-26. Faleceu em fins de 1525, visto que a

4. Na observação de Juan de Valdés, 1533, a respeito de Enzina: «Juan del Enzina escribió mucho, y assí tiene de todo; lo que me contenta más es la farsa de Plácida y Vitoriano *que compuso en Roma* <sup>1</sup>.

5. Na afirmação que também lá ela se imprimiu pela primeira vez em 1514, feita por Moratín <sup>2</sup>.

Ainda ha outro e realmente importante pormenor, que só veio o lume de 1877 em diante <sup>3</sup>. Tal como sabemos da representação do auto do *Jubileu de amor de Gil Vicente* em Bruxelas por uma carta de Aleandro, nuncio do papa Clemente VII, conhecemos algo acerca da representação de uma comedia de Juan del Enzina por uma carta dirigida a Francisco Gonzaga, marquês de Mantua, por um seu agente romano.

É do ano 1513, 11 de Janeiro, e foi escrita por Stazio Gadio ao marquês de Mantua, Francisco Gonzaga. Diz: «Quinta feira, dia de Reis, o senhor Frederico..... foi às 23 horas a casa do cardeal de Arborea, convidado por ele para uma comedia... Depois da ceia todos passaram a uma sala onde se havia de representar a comedia. O reverendissimo ficou sentado entre o senhor Frederico, à sua direita, e o embaixador de Espanha à sua esquerda; e muitos bispos, todos espanhoes, em volta dele. A sala estava cheissima de gente, e mais de duas partes eram espanhoes e estavam lá mais cortesãs espanholas do que homens italianos, porque a comedia era recitada em linguagem castelhana, *compоста por João del Enzina que entreveio pessoalmente dizendo as forças e os accidentes de amor*. E

---

4 de janeiro de 1526 appareceu um livro impresso «expensis honestae viduae quondam mulieris Alfonsi de Melgar».

<sup>1</sup> *Diálogo de la lengua*, edic. de 1860, pág. 171; edic. E. Böhmer, página 406, 17.

<sup>2</sup> *Orígenes del Teatro español*, edic. de París, 1838, pág. 62: «Esta obra, de la cual sólo queda la noticia, se imprimió en Roma en el año de 1514.»

<sup>3</sup> Vid. A. LUZIO, *Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II*, Roma, 1877, p. 46. — A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, p. 264. — A. D'ANCONA, *Origini del Teatro italiano*, 1891, vol. II, p. 81.

segundo os espanhoes não foi mui bela (molto bella) e pouco agradou ao senhor Frederico»<sup>1</sup>.

Segundo todos quantos se referiram até hoje a esta carta —Menéndez Pelayo, Cotarelo, Mitjana, Stiefel e Kohler<sup>2</sup>— não pode haver duvida a respeito da comedia: só pode ter sido aquela de que falaram Juan de Valdés e Moratín! Atendendo às ultimas frases da carta, que todos alegam convictos, a favor da sua hipotesi, julgando que a frase sobre *as forças e accidentes de amor* indica o assunto da comedia (vid. *Zeitschrift*, 586) eu acho todavia muito duvidoso, e de maneira nenhuma *indubitavel*, que a representada fosse a de Plácida y Vitoriano.

Se interpreto bem a formula *qual intervenne lui*, referindo-a a Enzina, que como actor tomou parte na representação, recitando como tal um passo ou trecho sobre as forças e os accidentes do amor— não vejo onde esse passo se encontre na dita comedia<sup>3</sup>.

Mesmo se estivesse provado que ela foi composta e impressa em Roma, e lá representada, não acreditava na sua representação a 6 de janeiro de 1513<sup>4</sup>.

Basta dizer que a 15 de novembro de 1512 Enzina ainda estava em Málaga, ansioso embora de lhe virar costas. E a pesar de todas as pressas, cincuenta e dois dias para a viagem a

<sup>1</sup> O original italiano ja foi reproduzido por MENÉNDEZ PELAYO, *Antología*, VII, p. viii; COTARELO, p. 128, e MITJANA, p. 44.

<sup>2</sup> Veja-se a nota anterior, KOHLER, p. 13 e 41; STIEFEL, *ZRPh*, XVII, p. 573 e 586; MITJANA, *RFE*, I, 282.— Acresce ainda Wickersham Crawford, em *RHi*, XXX. A data 10 de agosto é errada.

<sup>3</sup> MITJANA, *Rev. de Filol. Esp.*, I, 281 diz que «Encina brilló en la corte romana bajo el triple aspecto de poeta, músico y actor». E mais: que *representou a Plácida em presença do Sumo Pontífice*, o que é mera hipotese (p. 282); e ainda que não obstante a sua dignidade ecclesiastica, intervinha por si mesmo na interpretação das suas obras (p. 283). É portanto da minha opinião quanto ao principal.

<sup>4</sup> Menéndez Pelayo acredita em que algumas peças de Enzina foram representadas em Roma. E como ele lá estivesse cinco vezes, entre 1500 e 1520 (cálculo redondo) nada haveria mais natural. Seriam principalmente aquelas peças em que a arte italiana influuiu: *Fileno e Zambardo*, *Cristino y Febea*.



Roma, *donde me place el bivar*, segundo confessa, sua instalação e visitas aí, a composição de uma comedia muito mais complexa do que todas quantas até então fizera, e muito mais extensa tambem, visto que consta de mais de 2500 versos, e por cima disso a inscenação e adestração de nove interlocutores, realmente parecem-me ser um prazo muito curto!

Mal chegado quando recebeu o convite do cardeal de Arborea — um espanhol de Valencia, com o seu nome de familia Jaime Serra <sup>1</sup> — Enzina não teve outro remedio, a meu ver, senão fazer representar ao prelado e seu hospede, o principzinho Federico Gonzaga, algo de pastoril, já pronto <sup>2</sup> e de poucas figuras, com tanto que para eles fosse novidade, embora em realidade «manjar fiambre».

E qual das suas treze eglogas se prestava melhor para um pequeno italiano de dez anos do que o desmayo de Pelayo, ou seja o *Triunfo de Amor*? <sup>3</sup>. Essa era de mais a mais a primeira peça de Enzina, de assunto profano, em que entrava uma figura allegorica; a primeira que fora representada per ante testas coroaveis, num paço quer regio, quer aristocratico, e evidentemente a melhor que o poeta-musico salmantino escrevera até 1500, antes da sua primeira ida a Roma. Verdadeiramente espanhola.

Mas sobretudo a unica que abre lindamente com *versos sobre as forças e os accidentes do amor*: o soliloquio do proprio Amor, gabado por todos os criticos, em que ha coplas tão expressivas e apropriadas como as seguintes:

Yo pongo e quito esperanza;  
quito e pongo cadena.  
Yo doy gloria, yo doy pena,  
sin holganza;

<sup>1</sup> Vid. RFE, I, 282, nota 2<sup>a</sup>.

<sup>2</sup> Cotarelo inclina-se a crer que Enzina levava a comedia ja feita, não por causa da escassez do prazo que indico, mas porque o *argumento em coplas* à maneira italiana, foi *añadido* posteriormente, segundo os dizeres da unica edição tardia e emendada que subsiste.

<sup>3</sup> Nem chega, mesmo na redacção mais extensa a 500 versos. Passa-se entre cinco pessoas. E acaba com musica.

yo firmeza, yo mudanza,  
 yo deleites e tristuras  
 e amarguras,  
 sospechas, celos, recelos,  
 yo consuelos, desconsuelos,  
 yo venturas, desventuras.

Doy dichosa e triste suerte  
 a quien yo quiero e me pago  
 con castigo, con falago:  
 yo soy fuerte!  
 Yo doy vida, yo doy muerte,  
 e cebo los corazones  
 de pasiones,  
 de sospiros e cuidados.  
 Yo sostengo los penados  
 esperando gualardones <sup>1</sup>.

Bem sei que me poderiam responder que na ultima scena da Plácida tambem se canta uma composição que responde à pergunta *Qué cosa es amor?*:

Es amor donde se esfuerza  
 una poderosa fuerza  
 del forzado consentida, etc.

Mas já deixei demonstrado que essa não é de Enzina, e foi anexa a uma edição tardia por um editor industrioso.

Verdade, verdade: se realmente Enzina aos 46 figurou de Amor (não de Cupido!), *zagal e garzon de bel mirar* seria um Amor bem maduro. A mascara do bom actor é todavia todopoderosa como o proprio Amor.

Quanto à edição da egloga, basta dizer que a portada aludida (com o passarinho de bico defeituoso) não prova nada. Quantas se conservaram e utilizaram durante decenios (p. ex., a da edição-principe dos *Lusiadas* com a panoplia nas colunas, usada desde 1550)! E quantos tipos goticos serviam ainda em 1530 e depois! Seria preciso examinar novamente não só os tipos e a portada, comparando tudo com as outras edições

<sup>1</sup> Estrofe 4 e 5 da impressão avulsa da Biblioteca do Porto. Falta nela a 9ª do *Teatro completo* (cujos versos 2 e 3 são iguaes a 2 e 3 da 5ª).

avulsas de obras de Enzina da primeira metade do século XVI, mas também o papel<sup>1</sup>.

Com relação à composição da *Plácida* não seria de modo algum de estranhar-se, depois de haver feito fiasco, no paço do cardeal espanhol italianizado, com essa singela representação de Amor<sup>2</sup>, Enzina, provocado e instigado pela atmosfera cada vez mais pagãmente culta da corte dos Pontífices, tivesse tentado, quer ainda em 1513 (antes de agosto), quer em 1514, cingir-se mais de perto ao gosto romano, e tentar matéria mais arrojada.

Essa *Plácida*, não devemos esquecê-lo, foi a última obra dramática do poeta-musical que até então fora clérigo pouco sério (não ordenado de sacerdote). Agradando embora a Juan de Valdés e aos modernos, essa, e só essa, foi proibida.

Aos cinquenta, quando pela quarta vez estava em Roma, o bacharel ou licenciado, que pelo favor de Julio II fôra erguido de mero «racionero de la iglesia de Salamanca» a «arcediano de la iglesia de Málaga», depois «beneficiado» na de Morón, passou, pela protecção de Leão X a prior-mór da catedral de León, sendo substituído nesse posto durante a sua ausência<sup>3</sup>. Foi então que disposto a preparar-se «a dar a Dios cuenta» foi a Jerusalem em traje de romeiro onde finalmente ordenado, leu a sua primeira missa:

con fe protestando mudar de costume  
dejando de darme a coisas livianas.

Então deixaria de ser actor e autor. De regresso em 1521, só publicou a narração da pia viagem nas *Duzentas da Tribagia*.

Bem possível é que ao seu emmudecer contribuisse a consciência adquirida, com as experiencias feitas (não só com a

<sup>1</sup> Sobretudo as impressões que Salvá classificou como de *hacia 1530* (*Catálogo*, nº 24, 37, 46, 47, 81, 87), e os textos em romance de outros autores, impressos em Burgos.

<sup>2</sup> Com respeito a *representações* quasi todos os criticos opinam que houve varias e diversas em Roma. Portanto....

<sup>3</sup> Vid. ELOY DÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, *Juan del Encina en León*, Madrid, 1909.

*Plácida*, mas já anteriormente com *Fileno e Zambardo*<sup>1</sup> e *Cristino e Febea*) que se, como fundador do drama pastoril castelhano, ganhara louros, e concorrera com bom exito com Phil. Gallo e Antonio Tebaldeo<sup>2</sup> o não era capaz de, mudando de rumo, concorrer com Torres Naharro e muito menos com dramaturgos como Ariosto, Bibbiena, Machiavelli. Como poeta lirico a sua veia se esgotara em 173 composições.

Apraz-me crer todavia que no posto de León, onde o vemos de 1526 a 29, continuasse a deleitar-se em conversa intima com Madonna Música<sup>3</sup>.

A promessa ou o plano, feito em 1521, de colleccionar e publicar a sua obra toda

del advenimiento de aquella labor  
de todas mis obras que ya están a raya,

não a realizou. Infelizmente. Se a houvesse realizado, talvez soubéssemos ao certo pelas Didascalias, quando e onde escrevera e representara as produções posteriores à primeira ida a Roma.

CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS.

Porto, junho de 1914 e outubro de 1918.

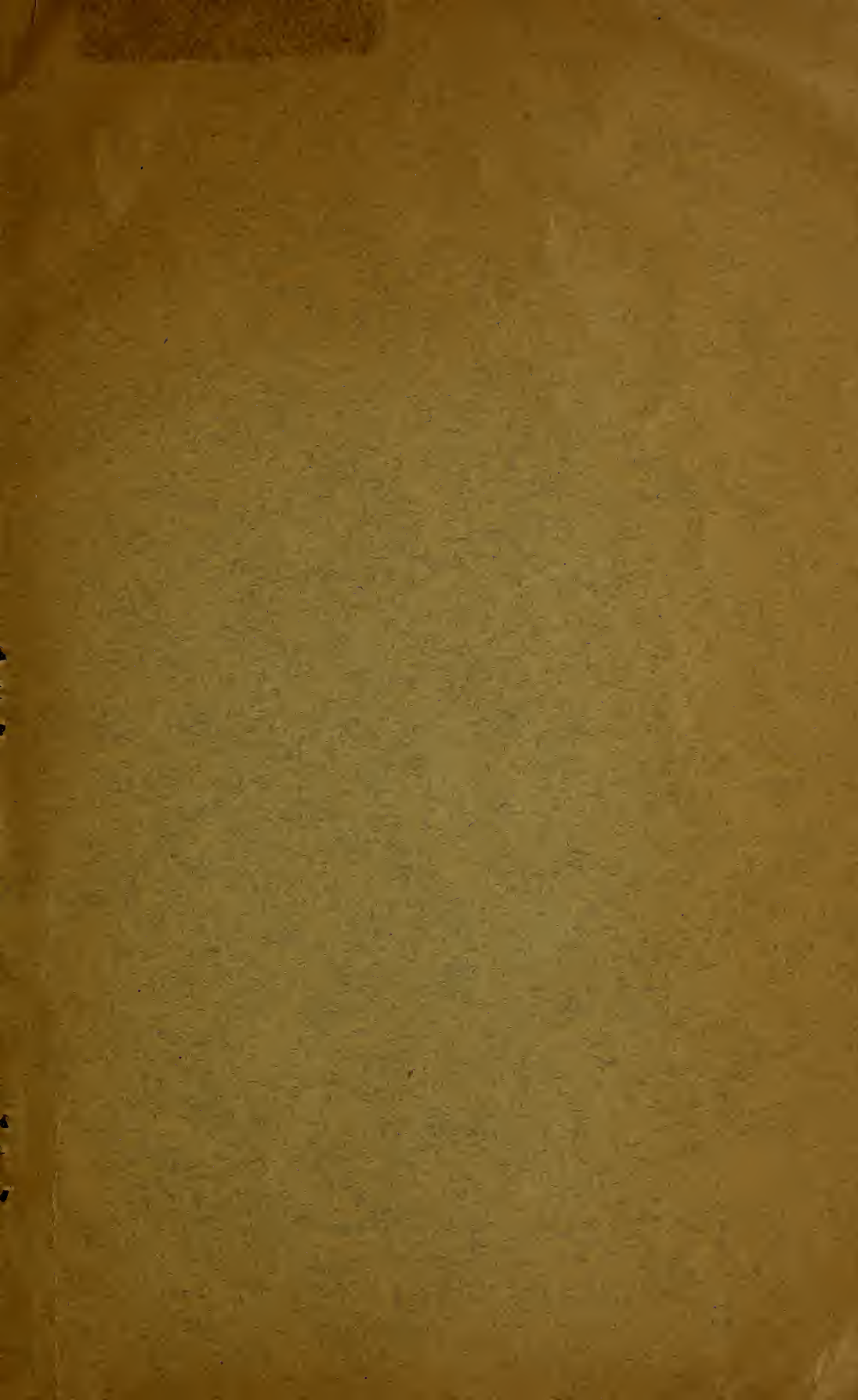
---

<sup>1</sup> Esta egloga foi, depois da de *Plácida*, a que mais satisfaz o critério do autor do *Didlogo de la Lengua*: «Muchas otras cosas ay escritas en metro que se podrían alabar, pero, assí porque muchas dellas no están impressas como por no ser prolixo, os diré solamente esto: que aquella comedia o farsa que llaman de *Fileno y Zambardo* me contenta.» Está escrita em oitavas de arte maior. E era a primeira representação pastoril peninsular de desfecho tragico (com suicidio e epitafio); a primeira tanbem em que o scenario é uma vaga Arcadia cujos habitantes, familiarizados com mitologias e assuntos novelescos, falam como palacianos.

<sup>2</sup> Vid. J. P. WICKERSHAM CRAWFORD, *The source of Juan del Encina's Égloga de Fileno y Zambardo*, New York, Paris, 1914. Nesse estudo o autor prova que Enzina imitou a segunda Egloga de Tebaldeo (publicada em 1499, ou pouco depois).

<sup>3</sup> Estando provado que até principios de 1516 o nome de Juan del Enzina não figura nas listas dos cantores da capela dos Pontífices, torna-se provavel que estivesse agregado ao serviço particular de Leão X, na qualidade de musico.







3 0112 061945892